

PRIMERA SESIÓN. Ramona, Valdez, Afterall, Third Text, Texte Zur Kunst y October

En el primer día del seminario se analizaron una serie de publicaciones internacionales (dos latinoamericanas: ramona y Valdez; dos británicas: Afterall y Third Text; una alemana: Texte Zur Kunst; y una estadounidense: October) que han jugado un papel muy importante en la producción y difusión de discursos críticos sobre arte, cultura y política. Para hablar de estas revistas se optó por invitar a personas que, aunque tienen una relación más o menos cercana y directa con ellas, no son sus principales responsables. "Creemos", explicó Pablo Lafuente, "que son publicaciones con una solidez suficiente como para soportar y merecer un análisis 'desde fuera' y que además, de este modo, se evita la tendencia representativa que se suele dar cuando los responsables de diferentes revistas se reúnen para discutir sobre su trabajo o sobre el trabajo editorial en general".

Antes de dar paso a los distintos invitados, Lafuente señaló que a juicio de los coordinadores del seminario es necesario que, como ya se planteó en el proyecto Documenta 12 Magazines (D12M), se pongan en marcha plataformas - temporales o permanentes- que posibiliten que las publicaciones de arte compartan e intercambien experiencias, ideas, recursos y estrategias. Algo que, sin duda, no es fácil ("la dinámica interna de los proyectos editoriales es compleja de por sí, y hacer esa dinámica compatible con la de una agrupación a nivel externo es en extremo complicado"), pero que en una coyuntura política y económica tan difícil como la actual, cuando se está produciendo un desmantelamiento progresivo de todo lo público (que agrava aún más la situación de precariedad estructural que suelen sufrir estas publicaciones), se ha vuelto imprescindible.

Para hablar de la revista argentina ramona se invitó a Cordula Daus que fue editora coordinadora de Documenta 12 Magazines, donde llevó a cabo una investigación sobre revistas de arte y prácticas artísticas en América Latina, España y Portugal. Daus propuso una "lectura transversal" de la historia de esta publicación, deteniéndose en algunos de sus números más emblemáticos y en ciertos aspectos y momentos claves de su biografía. Una "biografía ecléctica" que se inició en abril del año 2000, cuando aparece el primer número de la revista -que toma su nombre de un personaje creado por el pintor argentino Antonio Berni ("lo que ya nos da una idea de su línea editorial")- y que se extendió hasta el año 2010, cuando tras publicar 101 números, decidieron poner punto final al proyecto. "Lo que sí sigue existiendo", precisó Cordula Daus, "es la versión on-line de ramona, aunque ésta siempre ha sido bastante autónoma respecto a la versión en papel y funciona básicamente como un portal web sobre la actualidad artística de Buenos Aires y de otras ciudades de Argentina".

Austera en su forma (se publicaba en blanco y negro y carecía de imágenes) pero barroca en sus contenidos, ramona fue siempre muy radical en su política editorial. En ella podía escribir quien quisiera ("lógicamente, había un cierto control, pero era mínimo") y, sobre todo en sus primeros números, muchas cosas -por ejemplo, los títulos de los artículos- se decidían de forma asamblearia. Esta apuesta por la horizontalidad y la democratización en la toma de decisiones no puede desligarse del proceso de reactivación política y social que experimentó Argentina tras la insurrección popular de diciembre de 2001, cuando proliferaron las asambleas barriales y los clubs de trueques y se pusieron en marcha numerosas experiencias colectivas de autogestión.

Según Roberto Jacoby, uno de los fundadores de la revista, la idea era crear un marco o "tela en blanco" para que los artistas escribieran y debatieran sobre lo que quisieran. El objetivo, le explicó Jacoby a Cordula Daus en una de las reuniones que ésta mantuvo con él para su investigación de Documenta 12 Magazines, es que ramona sea "una revista hecha por y para artistas", donde éstos puedan hablar sin censura de lo que otros hacen y/o de sus propios trabajos. Su segundo número, por ejemplo, contenía cincuenta reseñas escritas por diferentes autores de distintas exposiciones, lo que refleja la riqueza polifónica de esta publicación en la que no era raro encontrar posiciones muy diferentes e incluso confrontadas sobre una misma muestra o proyecto artístico.

Para los editores de ramona era fundamental que la revista se distribuyera con facilidad y que el coste y el esfuerzo de producción fuera el mínimo, dando prioridad absoluta a lo textual sobre lo visual. Según Cordula Daus, ramona fue una revista "radicalmente abierta" en la que todo el que lo deseara podía colaborar, pero a la vez, estuvo siempre ligada a una escena artística muy concreta y delimitada. Como decía una lectora (Diana Benzecry) en una carta que mandó a la revista, a menudo daba la sensación de que todos los que aparecían en ella (tanto los reseñadores como los reseñados) se conocían entre sí y eso restringía mucho su foco de influencia. De hecho, ramona creó una especie de "nosotros editorial" que hizo que muchas personas sintieran una fuerte identificación con la publicación, pero que con frecuencia también fue entendido como algo excluyente. Ese nosotros editorial se lleva al límite en ciertos números de la revista en los que, recurriendo a su característico humor cáustico, tras publicar los nombres de los nuevos suscriptores, se indica que en próximos ejemplares se revelarían los nombres de los no suscritos.

Cordula Daus señaló que no se puede entender esta revista -donde predominaban los textos dialógicos (transcripciones directas de conversaciones, entrevistas, encuestas...)- sin tener en cuenta otras iniciativas y actividades de la Fundación Start1, como el Proyecto Venus, una "microsociedad autogestionada" que promovía "el libre intercambio de bienes, servicios, habilidades y conocimiento", creando incluso su propia divisa: el Venus; o Bola de nieve, una base de datos (y exposición virtual) de artistas argentinos o que residen en Argentina que opera a través de un sistema de curaduría autogestionado: los artistas que se van incorporando a dicha base de datos eligen a otros creadores que les gustaría que se incluyeran en ella y así sucesivamente. Como en estos dos proyectos, explicó Daus, el potencial crítico de ramona no está en que se presentara y/o percibiera como un espacio de resistencia o de oposición, sino en que propone sus propios modos de hacer (en este caso, de "hacer revista"), de intervenir en las políticas culturales.

A juicio de Cordula Daus, ramona -que en sus editoriales hablaba siempre de sí misma en primera persona del singular- es un medio que "describe y escribe" (es decir, que da cuenta y que, al mismo tiempo, contribuye a construir) un determinado momento y contexto de la historia reciente del arte argentino². Para ilustrar cómo lo hizo, Daus comentó tres de sus números más emblemáticos: el nº 9-10, donde se entretajan temas estéticos y políticos de manera ejemplar, hablando, entre otras cosas, del proyecto de construcción de un monumento a las víctimas del terrorismo de Estado o de las estrategias de desmaterialización del conceptualismo, y recuperando obras y textos de artistas que había caído en el olvido; el nº 19-20, en el que se abordan y comentan hechos de actualidad desde cierta distancia e ironía; y el nº 55, donde se analizan desde diferentes puntos de vistas las relaciones entre vanguardia, arte, política y activismo a partir de una serie de intercambios que se dieron entre Europa y Argentina en los años posteriores a la insurrección popular de diciembre de 2001 (como, por ejemplo, el proyecto Ex-Argentina que comisariaron Alice Creischer y Andreas Siekmann).

En una primera fase de su trayectoria, ramona era una revista compuesta casi exclusivamente por notas y reseñas de exposiciones y eventos artísticos, pero con el tiempo empezaron a incluir otros contenidos (dossiers sobre temas específicos, investigaciones históricas...), prestando cada vez más atención a las vanguardias artísticas argentinas, especialmente a los conceptualismos de los años 60 (algo que se explicaría tanto por la presencia en la revista de artistas vinculados a ese movimiento -León Ferrari, Óscar Bony o el propio Roberto Jacoby- como por el interés que por esa época han mostrado teóricos más jóvenes como Ana Longoni³).

Para entender el tipo de crítica que se intentó articular desde ramona -que puede describirse como una "revista literaria", pues en ella no sólo se mencionaba y citaba a numerosos escritores sino que gran parte de los textos tenían una clara intencionalidad poética-, Cordula Daus recurrió a un artículo que publicó Rafael Cippolini en el nº 8 de la revista y que formaba parte de su serie Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. En este artículo, Cippolini analiza la visión de una serie de autores argentinos sobre el papel y la función de la crítica de arte, siendo la de Osiris Chiérico, director de la efímera revista Art tiempo (1968-1969), la que parece tener más afinidades con la visión de los editores de ramona. Este autor parte de la convicción de que la crítica debe ser absolutamente creativa y no subordinarse a la obra ("no ser su consecuencia, sino un acto paralelo, incluso anticiparse a ella"). En este sentido, Chiérico asegura que cuando piensa en su modelo ideal de crítico se le vienen a la cabeza autores como Baudelaire, Apollinaire o Herbert

Read que actuaron como catalizadores de cambios y se convirtieron en co-protagonistas de las escenas y movimientos artísticos que analizaron.

Antes de finalizar su intervención, Cordula Daus quiso hacer mención a tres números especiales de ramona -el 50, el 60 y el 100- que demuestran que fue "una revista basada en la voz y autorrepresentación de los artistas". En estos números - que, en palabras de Daus, "constituyen una especie de enciclopedia autobiográfica del arte argentino contemporáneo- participaron más de 160 creadores a los que se les invitó a escribir sobre un trabajo personal, sobre sus referentes principales y sobre su visión del contexto artístico. En junio de 2010 se publicó el último número de ramona, el 101, aunque la revista ya había anunciado su cierre dos años antes, una decisión que se tomó, según Ana Longoni, para intentar reactivarla y concitar de nuevo el deseo hacia ella. En uno de sus últimos textos editoriales, ramona nos dice, utilizando como siempre la primera persona del singular, "así me voy, como llegué: obra colectiva, cadáver exquisito".

María Berríos, escritora e investigadora independiente que vive y trabaja entre Santiago de Chile y Londres, presentó la revista colombiana Valdez que, como sus propios responsables han confesado, comenzó como un "diálogo local entre tres amigos" y tuvo siempre una "lógica editorial anacrónica y de autor". Su nombre, que hace alusión a un apellido bastante común entre las familias acomodadas de varios países latinoamericanos, ya nos indica que estamos ante una "empresa familiar" que trabajaba a su propio ritmo y de un modo artesanal. De hecho, según Berríos, se puede decir que Valdez fue una revista "que supo sacarle provecho y revelar el lado bueno del nepotismo".

En comparación con publicaciones como October, Third Text o Mute, Valdez es, qué duda cabe, "poca cosa", un proyecto muy modesto -a lo largo de sus trece años de vida (1994 - 2007) publicó solo cinco números y no mantuvo ninguna regularidad-, pero María Berríos considera que se trata de una "pequeña gran cosa" que nos muestra otra manera de hacer una publicación sobre arte y nos permite analizar asuntos que las variables que comúnmente se utilizan para evaluar a este tipo de revistas (tiraje, periodicidad, distribución, público...) dejan fuera. "De algún modo", subrayó, "Valdez consiguió poner a su favor condiciones de producción y circulación adversas (...) y aunque con esto no quiero plantear que sea un ejemplo a seguir (de hecho, una de sus grandes virtudes fue su negativa a dictar instrucciones), creo que su práctica editorial tiene mucho que decir respecto a otras maneras de concebir y ejercitar la relación entre crítica, escritura, política y arte en América Latina y más allá".

María Berríos -que quiso aclarar que, aunque la conoció tarde (justo cuando sacó su último número), ella se considera una "fan fatal" de Valdez e incluso a sus defectos les encuentra un cierto encanto- señaló que es una revista "que hace trampa" pues, como ha dicho alguna vez François Bucher, uno de sus tres editores (los otros dos son Lucas Ospina y Bernardo Ortiz), "usa lo falso como mecanismo retórico". Valdez es una revista con imaginación (quizás con "demasiada imaginación"), y cuando uno la está leyendo, nunca sabe si lo que cuenta es real o ficticio. Incluso en torno a la propia historia de la revista existen versiones disímiles y contradictorias y no sería extraño que en cualquier momento saliera a la luz un nuevo capítulo oculto de su vida. "Sin ir más lejos", recordó Berríos, "en un encuentro que hubo hace pocos meses en el MUSAC, uno de sus editores dijo que ni él mismo sabía si Valdez había fallecido o si solo se encontraba en coma". De todos modos, a ella la única "verdad valdezeana" que le interesa es "la experiencia de su empresa editorial" que revisó a partir de apuntes dispersos, sin tratar de formular una hipótesis cerrada ni de presentar la revista como un "caso representativo" de la región. "Porque Valdez", subrayó, "no es otra cosa que Valdez".

Entre traducciones de textos de difícil acceso y distintos tipos de colaboraciones (ensayos, dibujos, cuentos o películas en versión flip-book4), hay algunos artículos y secciones que nos indica que estamos ante una revista (aunque a primera vista no lo parezca; más bien se asemeja a un libro). Así, además de concursos y rankings -como el de los mejores

5000 artistas colombianos contemporáneos-, siempre encontramos cartas al director -entre ellas, las de una tal la Señorita Robles que actúa como defensora del lector- y documentos relacionados con un enigmático personaje llamado Pedro Manrique Figueroa, cuya desconocida y apasionante biografía se fue desvelando gracias a acuciosas investigaciones que tomaron cuerpo a lo largo de cada uno de los números de Valdez.

Según María Berríos, el nacimiento de Valdez fue un "éxito azaroso" debido a la "pereza de un burócrata" que de forma "claramente irresponsable" delegó el encargo del Planetario Distrital de Bogotá a tres jóvenes inexpertos recién salidos de la Universidad que decidieron invertir ese dinero público en una "revista de autor". "Pero Valdez no surge (o, al menos, no surge solo) porque hubiera una cantidad de dinero que gastar (cantidad que, por otra parte, era bastante modesta)", precisó Berríos, "sino por necesidad (...), porque sus editores consideraban que era necesario encontrar una nueva manera de relacionar crítica y arte, de inventar una historia del arte colombiano con la que pudiesen sentir algún tipo de empatía".

Valdez es una revista prioritariamente textual en la que apenas hay imágenes ("lo que permite que se fotocopie muy bien"⁵) y donde las traducciones son auténticos ejercicios de lectura y reinterpretación, tan rigurosos como creativos. En ella la escritura se concibe como una herramienta -es decir, como algo que tiene valor de uso- y se considera que la relación entre crítica y arte no debe ser "ni dependiente ni reactiva" (de hecho, en sus páginas nunca se han publicado reseñas de exposiciones o eventos artísticos). Al igual que la citada Señorita Robles (la defensora del lector), Valdez es una revista un poco "entrometida" a la que le mueve, sobre todo, la curiosidad, una noción que, según Michel Foucault, ha sido estigmatizada por el cristianismo, por la filosofía y por ciertas concepciones de la ciencia (que la identifican con la futilidad), pero que el autor de *Las palabras y las cosas* reivindica porque evoca "la preocupación y el cuidado que se tiene por lo que existe y podría existir".

En 2007, Valdez siguió una tendencia bastante habitual en la región (aunque en el ámbito de las publicaciones de arte, esa tendencia no parece tener fronteras) y tras una precaria pero intensa vida, tuvo una muerte prematura. Su historia es similar a la de Proa, la mítica revista que fundó Borges en 1922 con un pequeño grupo de amigos escritores. Uno de ellos, Macedonio Fernández, autor del cuento *El zapallo que se hizo cosmos* (que María Berríos utilizó para titular su intervención), publicó en el último número de Proa una carta al director en la que planteaba que si a esta revista, concluida su primera existencia, "le hubieran hecho darse la vuelta, podría empezar a vivir del lado del revés". Algo que, según Berríos, también se podría decir de Valdez, una revista que como Proa se inscribe en la tradición del "milagro irracionalista".

Pablo Lafuente, uno de los coordinadores del seminario-encuentro *Publicaciones (no solo) de arte: usos culturales, sociales y políticos*, fue el encargado de presentar la publicación *Afterall journal*, de la que UNIA arteypensamiento es co-editora. Para alejarse de tentaciones representativas, Lafuente decidió centrarse en el periodo de emergencia de esta revista en la que él trabaja como editor desde el año 2005/2006. En esta tarea tuvo como referencia dos libros - *Anuncios para mí mismo*, de Norman Mailer e *Historias de dinosaurio*, de Pierre Macherey- en los que sus autores demuestran que es posible revisar con un cierto distanciamiento crítico una producción pasada que, aunque está asociada a ellos, "es el trabajo de otro momento y de otro contexto".

Según Lafuente, la historia de *Afterall* nos puede ser de gran utilidad a la hora de analizar las prácticas, potencialidades y servidumbres que genera la financiación -parcial o total- de una iniciativa editorial con dinero público, al menos en el contexto específico británico de las dos últimas décadas. En el caso de *Afterall*, esa financiación pública ha procedido tanto de instituciones universitarias como de los fondos del Arts Council y no puede desligarse ni de la emergencia de una nueva cultura de investigación en el ámbito académico ni del desarrollo de sistemas de financiación mixtos (esto es, de estructuras de partenariado público-privado) para el arte y la cultura.

Afterall nace en 1998 cuando Mark Lewis y Charles Esche, docentes en Central Saint Martins College of Art and Design de Londres, solicitaron una partida de dinero identificada como "de investigación" para la edición de una revista que ellos definían como un "journal"⁶. A juicio de Pablo Lafuente, en aquel momento se estaban poniendo las bases de un modelo educativo del arte que es ahora el preponderante, tanto en el mundo anglosajón como en Europa. Un modelo que se articula en torno a la noción de "investigación artística" (noción que aún está en proceso de construcción) y que se caracterizaría, entre otras cosas, por demandar de los docentes la realización de un trabajo profesional fuera de los espacios académicos (aumentando la presión laboral sobre ellos), por introducir baremos que cuantifican los niveles de investigación o por potenciar la colaboración entre la universidad y organizaciones externas (convirtiendo a estas en co-financiadoras).

A juicio de Pablo Lafuente, este "modelo pedagógico de arte investigador", que pone el énfasis en la producción de conocimientos, es el que hizo posible la fundación de Afterall, condicionando su estructura organizativa y también, en cierto modo, sus enfoques y contenidos.

En este punto de su intervención, Lafuente recordó que Afterall, organización editorial y de investigación dedicada al arte contemporáneo, es responsable de una revista (Afterall Journal) y de tres series de libros (Afterall Books) que se publican en colaboración con diversas entidades e instituciones, tanto del Reino Unido como de otros países. Por ejemplo, la revista la realizan en asociación con UNIA arteypensamiento y el Museo de Arte Contemporáneo de Amberes (MuHKA), y su serie de libros Exhibitions Histories con el Van Abbemuseum de Eindhoven y la Academia de Bellas Artes de Viena. En el primer caso, de la distribución se encarga University of Chicago Press, y en el segundo la editorial londinense Koenig Books. En la actualidad, Central Saint Martins paga el sueldo de cinco de sus diez empleados (ninguno de ellos a jornada completa), mientras que el salario del resto procede de las ventas y suscripciones, de los anuncios que se publican en la revista y de una contribución anual que proporciona el Arts Council. Las aportaciones económicas de las instituciones colaboradoras se destinan, por lo general, a sufragar parte de los gastos de producción de las publicaciones (redacción de artículos, diseño, imprenta...), mientras que los distribuidores realizan su trabajo simplemente a cambio de un porcentaje del dinero que se obtiene a través de la venta de la revista y de los libros.

"Lo que quiero resaltar aquí", precisó Pablo Lafuente, "es que la aplicación de este nuevo modelo de investigación en el contexto de las escuelas de arte (modelo que, como ya he comentado, ha marcado la trayectoria y el enfoque editorial de Afterall), además de efectos de normalización, cuantificación y profesionalización que son, al menos en parte, cuestionables o nocivos, también ha propiciado una flexibilización o problematización de la definición de investigación". En Afterall, por ejemplo, los contenidos no son "referidos" (es decir, no surgen por iniciativa de sus autores, sino que hay un consejo editorial que decide los temas que se van a abordar en cada número y luego contrata a una serie de colaboradores para que realicen los artículos). Sigue así un modelo más de revista (de "magazine") que de "journal", algo que tiene ventajas (permite definir una identidad propia), pero que dificulta la obtención de ciertas ayudas públicas para la investigación y hace que algunas personas ligadas al mundo académico prefieran no colaborar.

En la primera época de Afterall se concebía al artista como un "intelectual crítico" en la línea de Pierre Bourdieu, pero al mismo tiempo, aunque se cuestionaba la idea modernista de la autonomía del arte (pues se consideraba que no se podía desligar la creación estética de las condiciones de producción), de manera implícita se defendía una especie de "autonomía funcional" del arte. Según Lafuente, este doble discurso encajó bien con las políticas de financiación cultural que promovió el nuevo laborismo británico durante finales de los años noventa y la década de los 2000. Políticas que partían de la premisa de que la financiación del arte (y de la cultura en general) debía servir para apoyar "buenas causas" y que por eso tenía sentido dar dinero público a proyectos artísticos que tuvieran un contenido y un alcance social.

Curiosamente, en esos años el Arts Council of Great Britain experimentó un "progresivo proceso de adelgazamiento"⁷ y no sólo se dividió en tres entidades más pequeñas (Arts Council of England, Scottish Arts Council y Arts Council of Wales), sino que también fue reduciendo su papel como distribuidor de fondos económicos. De este modo ha pasado de ser el principal financiador del arte del Reino Unido a convertirse en una institución múltiple que trata de convencer a otras entidades -públicas y privadas- para que den soporte económico a determinadas actividades artísticas y culturales. De hecho, según Pablo Lafuente, la constancia del apoyo que durante los últimos ocho años ha recibido Afterall del Arts Council of England se debe, en gran medida, a la apuesta decidida de esta organización editorial por buscar una diversificación de sus fuentes de financiación.

En sus primeros números, la reflexión sobre contextos se articuló en torno a la idea del arte como "bien público" y en la revista aparecieron una serie de textos en los que se analizaba el tipo de práctica cultural y artística que había promovido el modelo socialdemócrata en Europa (especialmente en los países nórdicos). Un modelo que ya en ese momento se estaba desmantelando. A partir del año 2002, tras el inicio de la colaboración con el California Institute of the Arts, se fue abandonando el enfoque casi exclusivamente europeo de los contenidos. "La colaboración con esta institución", recordó Lafuente, "se presentó como una conexión entre dos ciudades -Londres y Los Ángeles- que eran centros de producción de arte y no centros de distribución o comercialización de arte (como podría serlo Nueva York y su circuito de galerías). Una tesis quizás cuestionable pero que, al menos en 2002, tenía una gran fuerza narrativa".

En los siguientes años, se continuó poniendo el énfasis en la figura del artista, planteando que la práctica estética tiene que ser siempre entendida desde su contexto inicial de producción y recepción. Como sugería uno de sus editoriales, "la verdad no está en el arte sino en el artista". En esos años, hubo una tímida apertura a narrativas multiculturalistas, en gran medida debido a las investigaciones que algunos miembros del equipo editorial habían empezado a realizar sobre la escena artística de Europa del este (y de las que derivaría el libro *East Art Map*, una de las primeras publicaciones de Afterall Books).

En 2006, coincidiendo con el inicio de la colaboración con el MuHKA y la incorporación al consejo editorial de Dieter Roelstraete y del propio Pablo Lafuente, se introdujeron importantes cambios en la revista, tanto en términos formales como de contenido. El editorial del nº 14, que escribió Lafuente, toma como objeto de discusión la noción de crítica que hasta entonces no había sido problematizada en las páginas de Afterall. El punto de partida era la idea de Friedrich Schlegel, Novalis y demás miembros de la revista *Athenaeum* de que la "obra de arte es agente de su propia crítica" y de que cada propuesta estética tiene sus propias reglas, siendo susceptible de sucesivas experiencias, activaciones y lecturas.

Se aboga así por una noción de crítica lo suficientemente flexible como para poder aplicarse tanto a un cuadro abstracto como a una intervención en un contexto social y político específico. Una noción en la que, además, la obra es liberada de su creador, pues se considera que se puede activar de distintas formas en diferentes lugares y momentos. En este sentido, Pablo Lafuente recordó que la aplicación de esta noción al proceso de selección de los contenidos de Afterall sirvió de excusa para relativizar la importancia que hasta entonces se le había dado a la figura del artista y, a partir de ahí, empezar a incorporar otros discursos. No es que se cuestionara la idea de que la verdad está en el artista. Lo que se planteaba es que esta había que buscarla en diferentes instancias del proceso estético.

Esta apertura teórica y discursiva constituye uno de los rasgos distintivos de la última época de Afterall en la que, como ya hemos mencionado, se han iniciado procesos de colaboración con instituciones museísticas (MuHKA) y programas de investigación (UNIA arteypensamiento) que no articulan su discurso en torno a la figura del artista-sujeto. En los últimos años, además de ampliar su ámbito geográfico, la revista ha incrementado su atención hacia la teoría y la historia. Y ahora, el "dispositivo arte" se concibe más claramente como una plataforma desde la que hablar de otros asuntos.

A modo de conclusión, Pablo Lafuente señaló que -como vaticinaba André Schiffrin, el que fuera editor de Pantheon Books, en su libro *La edición sin editores* (1999)- en el caso de Afterall el dinero público, acumulado a través de distintos cauces, ha permitido la producción de un discurso crítico que no habría sido posible desarrollar de otra manera. "Pero lo que no está claro", subrayó, "es cuál ha sido el alcance de este discurso: la revista no está en la vanguardia de la política o de la teoría, sino que adopta desarrollos avanzados en otros contextos (...). Afterall tal vez sea una publicación de referencia en ciertos espacios, pero no en la medida en que lo fue en su momento *October* o, en el contexto específico alemán, *Texte zur Kunst*". En la actualidad, su futuro no es fácil de aventurar, pues tras los últimos resultados electorales en Reino Unido, Holanda y España (de donde son varias de las instituciones que, hoy por hoy, más dinero aportan a este proyecto editorial), nada garantiza que vaya a poder seguir contando con financiación pública y no se sabe cómo le afectará el probable proceso de liberalización que en los próximos años experimentará la enseñanza universitaria.

Fundada en 1987, *Third Text* es una revista que examina el "bagaje teórico e histórico a través del cual Occidente legitima su posición como árbitro de lo que es legítimo en el campo del arte y de la cultura". Para hablar de ella se invitó a John Roberts, catedrático de Arte y Estética en la Universidad de Wolverhampton, que lleva más de treinta años colaborando con esta revista y que es un gran amigo de su fundador, Rashed Araeen. Según Roberts, el origen de *Third Text* está en las luchas contra el racismo, el colonialismo y el imperialismo que llevaron a cabo en Reino Unido artistas e intelectuales procedentes de las antiguas colonias entre principios de la década de los setenta y mediados de los años ochenta del siglo pasado. Hay que tener en cuenta que en esa época el Estado británico había empezado a tomar conciencia de que los inmigrantes de sus ex-colonias no solo traían consigo sus costumbres y manifestaciones identitarias, sino que también tenían sus propias ambiciones culturales y comenzaban a reclamar una autonomía colectiva que hasta entonces se les había negado.

En este contexto, para alejarse de las expresiones más toscas del racismo institucional e intentar integrar a estas culturas nativas dentro de la vida pública, desde diversos organismos públicos del Reino Unido se empezaron a promover los principios del multiculturalismo y a apoyar las llamadas "artes étnicas". Esto se presentaba como un gesto de tolerancia con el que se pretendía preservar las manifestaciones sociales, culturales e identitarias más "genuinas" de los inmigrantes de las colonias (es decir, aquellas manifestaciones que se asociaban con sus formas de expresión colectiva más tradicionales), pero que, "en realidad", subrayó John Roberts, "no era más que la continuación de la diferencia racial, aunque por otros medios".

En 1978, Rasheed Araeen -que había llegado a Gran Bretaña procedente de Karachi (Pakistán) en 1964 y que desde muy pronto fue consciente de los efectos perversos de esta fetichización de lo étnico (una fetichización que contribuía a dejar fuera de la contemporaneidad a los artistas de las colonias)- fundó la revista *Black Phoenix*, antecedente directo de *Third Text* y de la que sólo se editarían tres números. En esta revista, Araeen publicó un artículo titulado "Preliminary Notes for a Black Manifesto"⁸ en el que demandaba que se reconciaran las aportaciones de los "artistas negros" al desarrollo contemporáneo y aseguraba que estos estaban logrando desafiar la hegemonía occidental en el ámbito del arte.

En cierta medida, *Third Text* fue como una bisagra entre dos generaciones de artistas, escritores y activistas africanos, afro-caribeños y asiáticos de Gran Bretaña: aquellos que habían empezado a trabajar en los años cincuenta y sesenta (como A. Sivanandan, fundador de la revista *Race and Class* o Stuart Hall, editor de la publicación *New Left Review*) y que estaban muy marcados por el legado "modernista" de los primeros movimientos de liberación negra y de figuras como Frantz Fanon, Malcolm X o Paulo Freire; y una nueva generación de artistas y escritores negros (Eddie Chambers, Keith Piper, Sonia Boyce...) que, en la línea de Rasheed Araeen, reclamaban el reconocimiento de su autonomía artística y cuestionaban el uso fetichista y despolitizador de la noción de etnicidad.

Según John Roberts, desde que se fundó en 1987, la revista de Araeen fue una de las principales plataformas de debate sobre raza, representación y cultura del Reino Unido y aunque en ella se entendía que la reivindicación de la existencia de una escritura negra (de un arte negro) era necesaria para construir un espacio de resistencia contra el racismo explícito y el legado del colonialismo, también se criticaba el componente esencialista que había tras dicha reivindicación. En este sentido, se puede decir que Third Text es un producto de la Gran Bretaña "postcolonial y postimperial" y que jugó un papel clave en la redefinición del proceso de deconstrucción teórica e histórica de la modernidad que se llevó a cabo en el ámbito anglosajón en los años ochenta y noventa del siglo pasado. De hecho, a juicio de Roberts, Third Text fue capaz de repensarse y de recomponer sus discursos para tratar de responder a las problemáticas y necesidades de los inmigrantes y de las culturas nativas en el marco de la globalización neoliberal (que ha propiciado un aumento exponencial de los flujos migratorios transnacionales y, con ello, la implantación de políticas racistas en torno a la inmigración).

Así, desde mediados de la década de los noventa, la revista, además de seguir trabajando sobre las nociones de multiculturalismo y etnicidad ("su objetivo fundacional"), empezó a analizar el proceso de "hiper-internacionalización" que estaba experimentando el arte y los límites de la crítica postcolonial en un mundo de migraciones masivas. De este modo, Third Text se convirtió en un foro internacional de reflexión y debate sobre las potencialidades y limitaciones de las nuevas prácticas artísticas y culturales postcoloniales, ampliando tanto su nómina de colaboradores como su audiencia. John Roberts indicó que algunos títulos de los números especiales que ha sacado Third Text en los últimos diez años nos dan cuenta de esta apertura editorial, temática y discursiva: PostSoviet Russia (2003), editado por Victor Tupitsyn; Fortress Europe (2006), editado por Yosefa Loshitzky; Picturing Gypsies: Interdisciplinary Approaches to Roma Representation (2008), editado por Paloma Gay / Blasco y Dina Iordanova; Cinema in Muslim Countries (2010), editado por Ali Nobil Ahmad; Beyond Negritude: Senghor's Vision for Africa (2010), editado por Denis Ekpo; o The Militant Image: A Ciné-Geography (2011), editado por Kodwo Eshun y Ros Gray.

Quizás, el número especial sobre la "negritud"⁹ (Beyond Negritude: Senghor's Vision for Africa, 2010) sea uno de los más significativos de los que ha publicado Third Text en su "periodo de expansión post-postcolonial". En este número se analiza el fracaso de la negritud como política cultural en varios estados africanos y se critica la defensa ontológica de una especie de alma o identidad negra. Así, en el texto introductorio de este número, Rasheed Araeen plantea la necesidad de despojar a la noción de negritud de su dimensión esencialista para verla simplemente como una expresión que describe el rechazo de los pueblos de las ex-colonias a la asimilación cultural. "Es decir", subrayó John Roberts, "la negritud sería otra manera de denominar a la autonomía cultural". Una autonomía que contribuye a la liberación tanto de los colonizados como de los colonizadores a través de la participación compartida de las culturas occidentales y no occidentales en una universalidad expandida y emancipatoria.

El objetivo, por tanto, no sería una "paridad multicultural", sino más bien una "interdependencia cultural sin pre-concepciones". Esta idea, según Roberts, se encuentran en el "corazón del actual proyecto teórico de Third Text" y nos ayuda a repensar un aspecto fundamental de la experiencia colonial: la construcción o fabricación de lo negro como marca identitaria de inferioridad. "No hay que olvidar", señaló, "que fue durante el colonialismo cuando los nativos de las colonias se volvieron negros o de color, cuando la piel negra se convirtió en un signo visible de inferioridad y de otredad". De hecho, una de las primeras luchas de los artistas e intelectuales inmigrantes en Gran Bretaña fue definir y defender una identidad propia basada en la negritud mientras se rebelaban contra una 'identidad negra' heredada de la época de las colonias. En este sentido, en Third Text se aboga, como ya hemos comentado, por entender la negritud no como un rasgo identitario indeleble sino como una construcción conceptual o "ficción histórica" que en su momento sirvió para que se reconociera la especificidad, autonomía y complejidad de las culturas periféricas y que ahora puede ayudar a edificar una universalidad post-etnocéntrica occidental en nombre de una globalización y una modernidad post-capitalista.

Para finalizar, John Roberts explicó que Rasheed Araeen, que ya tiene 75 años, ha dejado la gestión editorial en manos de Richard Appignanesi, Richard Dyer y Zöe Peterson, quienes han jugado un papel esencial en la expansión internacional de la revista. Actualmente, Third Text cuenta con tres ediciones distintas en inglés -Third Text, Third Text Africa (que se edita en Ciudad del Cabo) y Third Text Asia (que se edita en Karachi)-, así como con versiones específicas en castellano (Tercer Texto) y turco. Además, tiene una pequeña editorial, Third Text Publications, que en los últimos años ha

publicado libros como *Art Beyond Art. Ecoaesthetics. A Manifesto for the 21st Century*, de Rasheed Araeen o *Beyond Cultural Diversity: The Case for Cultural Creativity*, un informe editado y compilado por Richard Appignanesi que "ofrece una nueva visión de la diversidad cultural en Gran Bretaña".

De la ecléctica y controvertida revista alemana *Texte zur Kunst* -que recoge debates y reflexiones sobre políticas culturales e historia y teoría del arte, pero también sobre música pop, cine comercial o moda- habló Helmut Draxler que ha estado ligado a ella desde su creación en Colonia en 1990. "Aunque durante varios años (en concreto, entre 1993 y 2000)", puntualizó, "me distancié un poco, porque no me sentía demasiado cómodo con la línea editorial que estaba siguiendo". Según Draxler, catedrático de Teoría del Arte en la Merz Academy de Stuttgart, cuando a finales de los años ochenta Stefan Germer e Isabelle Graw junto a un nutrido grupo de colaboradores (entre los que se encontraba él) decidieron fundar una revista sobre arte y cultura contemporánea, tenían como principal referente publicaciones como *October* o *Third Text*. "Pero con el tiempo", subrayó, "*Texte zur Kunst* se fue convirtiendo en algo completamente distinto, y en esta intervención lo que quiero es explicar cómo y por qué ocurrió eso".

Uno de los principales rasgos distintivos de *Texte zur Kunst* es su diversidad y flexibilidad temática, de modo que junto a números dedicados al arte político, a los estudios culturales, al psicoanálisis o a la vigencia de la pintura en el arte contemporáneo encontramos otros centrados en el mundo de la moda y el diseño o que se dedican a temas como el amor, la pornografía, el sentido del gusto o la prensa del corazón, "algo difícil de ver en otras publicaciones artísticas". Por ello, Helmut Draxler considera que los números de esta revista no se pueden juzgar de manera aislada. "Su sentido se construye en su relación con los que les siguen y preceden", explicó, "y analizarlos sin tener en cuenta eso puede generar muchas confusiones y malentendidos". Además, todos los temas que se abordan se intentan examinar desde distintos puntos de vistas, tratando de hacer una lectura lo más compleja posible de ellos, un objetivo que, lógicamente, no siempre se ha conseguido pero que ha marcado la trayectoria de esta revista.

Para comprender y analizar la política editorial de *Texte zur Kunst* y cómo dicha política está ligada a debates artísticos que se desarrollaron en Alemania a mediados y finales de los años ochenta, Draxler cree que nos puede ser de gran ayuda la noción de "transversalidad" que propuso Félix Guattari en 1964, antes de iniciar su trabajo con Gilles Deleuze. Como explica Enrique Suárez Retuerta en su artículo *La transversalidad política a debate*, Guattari considera que en toda existencia "se conjugan dimensiones deseantes, políticas, económicas, sociales e históricas" y critica la reducción de esta multiplicidad en la terapéutica institucional, alertando contra la "psicologización de los problemas sociales". Para el filósofo francés, "la transversalidad sería una dimensión contraria a las estructuras generadoras de jerarquización piramidal, fundamentadas en principios insoslayables de autoridad, que son las habituales en la organización del poder".

Lo interesante de esta noción, según Helmut Draxler, es que nos plantea la necesidad y la posibilidad de conectar ámbitos, reflexiones y prácticas (sociales, culturales, políticas, disciplinares...) muy diferentes, y de hacerlo, además, de forma horizontal, explorando sus interrelaciones y conflictos, sus sinergias y tensiones. En cierta medida, esto es lo que ha intentado conseguir *Texte zur Kunst*, una publicación que, como ya hemos comentado, se crea en 1990 pero que está estrechamente vinculada a discusiones teóricas y prácticas estéticas que se llevaron a cabo en la escena artística alemana durante la década de los ochenta.

Así, a juicio de Draxler, en la genealogía de este proyecto editorial encontramos dos hitos fundamentales: la irrupción en el debate artístico de figuras polémicas y provocadoras como las de Martin Kippenberger (con su actitud punk, su mentalidad postmoderna y su apuesta por la "incorrección política" que a menudo le acercó a posiciones reaccionarias), Albert Oehlen o Günther Förg, tres de los artistas que en 1984 participaron en la exposición colectiva *Von hier aus - Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, comisariada por Kasper König; y la redefinición de la crítica institucional y del

activismo artístico que promovieron una serie de jóvenes creadores germanos a partir de 1986 y 1987, quienes investigaron cómo se reproducen a nivel micro-político las estructuras de dominio y plantearon que en las sociedades contemporáneas las relaciones de poder no son nunca unidireccionales. Estas dos "corrientes" artísticas no tenían nada que ver entre sí -de hecho, en muchos aspectos eran absolutamente incompatibles- pero conformaron el espacio de reflexión y de discusión que haría posible la emergencia de un proyecto como *Texte zur Kunst* (y que también marcaría la trayectoria como comisario y crítico de arte del propio Helmut Draxler).

No hay olvidar que *Texte zur Kunst* ha hecho del eclecticismo temático y discursivo una de sus principales señas de identidad. En varias ocasiones esa voluntad de transgredir las normas no escritas de las publicaciones artísticas consideradas "serias" les ha llevado a caer en actitudes puerilmente provocadoras y/o demasiado frívolas. En este sentido, Draxler recordó que su distanciamiento de la revista entre los años 1993 y 2000 estuvo motivado por decisiones editoriales como la de ilustrar determinados textos reflexivos y analíticos con imágenes de top models. "Con el tiempo", precisó, "me he vuelto más comprensivo con la línea editorial por la que apostaron Stefan Germer e Isabelle Graw, aunque yo hubiera preferido un enfoque más político y sigo pensando que este tipo de gestos provocadores son excesivamente banales, un ejercicio de descontextualización innecesario que carece de potencialidad subversiva".

Ya en la fase final de su intervención, Helmut Draxler señaló que quizás el principal logro de *Texte zur Kunst* -que el año pasado cumplió veinte años de vida¹⁰ y que desde 2006 publica su sección central tanto en alemán como en inglés-, es que ha conseguido conciliar, no sin dificultades, actitudes, intereses y visiones muy diferentes, mezclando la irreverencia punk y cierto espíritu nihilista con una mirada desprejuiciada sobre la cultura pop y análisis académicos rigurosos sobre teoría política o historia del arte. En cualquier caso, Draxler cree que en términos de transversalidad el proyecto no ha tenido demasiado éxito. "*Texte zur Kunst*", concluyó, "es una iniciativa que no podría funcionar fuera del ámbito del arte, pues sólo en este espacio se reconoce, entiende y valora su propuesta discursiva. Hay que tener en cuenta que hasta el propio nombre de la revista (que se podría traducir como 'textos sobre arte') ya condiciona -y mucho- la lectura que se hace de sus contenidos".

La primera sesión del seminario-encuentro Publicaciones (no solo) de arte: usos culturales, sociales y políticos se cerró con la intervención de Adrian Rifkin, catedrático de Escritura de Arte en Goldsmiths (Universidad de Londres), que habló de la revista estadounidense *October*, publicada por MIT Press, una editorial vinculada al Massachusetts Institute of Technology. Fundada en 1976 por Rosalind Krauss y Arnette Michelson, esta publicación ha contribuido a introducir la teoría postestructuralista en la escena académica de habla inglesa, convirtiéndose en una voz fundamental en la interpretación del arte del último tercio del siglo XX. Rifkin comenzó su conferencia leyendo un fragmento del texto editorial que apareció en el primer número de *October*. Un texto en el que se establecen las líneas programáticas de este proyecto¹¹ que ha sido un referente muy importante para multitud de publicaciones de todo el mundo.

En este editorial se explica que el nombre de la revista es una reivindicación y una celebración de un momento de la historia del siglo XX (entre la Revolución de Octubre y finales de los años veinte) en el que se consiguió combinar "de manera ejemplar y única" la práctica revolucionaria, la investigación teórica y la innovación artística. En aquella época, la literatura, la pintura, la arquitectura o el cine requerían y generaban sus propios 'octubres' (esto es, salidas radicales que se articulaban con el contexto histórico en el que se insertaban) y la creación estética se concebía como un vector para la transformación política y social. Una de las obras cruciales de ese momento histórico fue el film *Oktyabr* (*October*) [1927-1928], de Serguéi M. Eisenstein, auténtica cumbre del cine mudo soviético que, además, jugó un papel fundamental en la concepción de dos largometrajes que el director de *El acorazado Potemkin* nunca llegó a realizar: las adaptaciones fílmicas de los libros *El Capital*, de Karl Marx y *Ulysses*, de James Joyce. De algún modo, *Oktyabr*, que fue un encargo para conmemorar el décimo aniversario de la Revolución de 1917, simboliza también el principio del fin del proyecto político, teórico y artístico revolucionario que se desarrolló en la Europa de entreguerras. No hay que olvidar que esta película fue censurada por Stalin (hasta entonces, Eisenstein había gozado de bastante libertad) que ordenó que se suprimieran todas las escenas en las que aparecía Trotsky.

Por todo ello, según el editorial del primer número de la revista de Krauss y Michelson, se puede decir que el film de Eisenstein es un buen punto de partida para pensar en las potencialidades y limitaciones de la relación entre arte y política. "Algo que en 1976", precisó Adrian Rifkin, "ya era redundante como posición teórica y que aún lo es más en la actualidad". En este sentido, Rifkin cree que se puede calificar a *October* como una "revista zombi" que lleva casi cuarenta años manteniendo la misma política editorial y discursiva ("intentando conjugar, como Eisenstein en sus proyectos utópicos, a James Joyce con Marx y Trotsky") y que a pesar de eso (o, quizás, precisamente por eso) sigue siendo sumamente influyente.

Sin duda, a lo largo de sus 35 años de existencia esta revista ha generado enunciados muy complejos e innovadores que en muchos casos también han sido capaces de trascender el marco discursivo propuesto por su primer texto editorial. A este respecto, un número especialmente interesante es el 2812 que se publicó en la primavera de 1984 con el título de *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis* y en el que se incluían artículos como "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", de Homi Bhabha, "Sexuality and Aesthetics", de Leo Bersani o "Italian Freud: Gramsci, Giulia Schucht, and Wild Analysis", de Jennifer Stone. De forma más o menos directa, en estos artículos se formulaban y desarrollaban enunciados y disertaciones que no estaban dentro de los paradigmas teóricos que han articulado el discurso de *October*, proponiendo lecturas muy interesantes sobre cuestiones como las diversas maneras en las que se reproduce la lógica del colonialismo en las sociedades contemporáneas, la posibilidad de utilizar las teorías sobre la diferencia sexual para desarrollar una estética formalista o la necesidad de repensar la relación entre el marxismo, el psicoanálisis y la práctica artística. Adrian Rifkin señaló que quizás estos artículos estarían hoy más valorados si se hubieran publicado en otras revistas, porque *October* es una 'marca' tan poderosa y connotada que, en cierta medida, subyuga todo lo que aparece dentro de ella.

Rifkin habló de algunas revistas que surgen en la misma época que *October* y que se sitúan en un ámbito teórico y político similar, como la francesa *Les Révoltes logiques* ("que hizo que cambiara mi punto de vista sobre muchas cosas", subrayó) o las británicas *The Block Reader in Visual Culture* (en la que colaboraron gente como Lucy Lippard, Frank Mort, Fred Orton, Griselda Pollock o Martha Rosler) e *History Workshop* (que desde su creación en 1976 hasta 1982 tuvo como subtítulo "a journal of socialist historians"¹³). Las dos primeras tuvieron una vida relativamente corta (*Les Révoltes logiques* se publicó entre 1975 y 1981; y de *The Block Reader in Visual Culture* entre 1979 y 1989), mientras que *History Workshop* aún continúa en activo pero ha cambiado mucho su política editorial. En este sentido, Adrian Rifkin planteó que sería interesante analizar cómo las publicaciones con un discurso teórico y político crítico pueden perdurar en el tiempo y gestionar su casi inevitable conversión en espacios de poder sin perder sus señas de identidad ni transformarse en herramientas de legitimación de la cultura hegemónica.

A juicio de Rifkin, *October* es una revista muy vinculada a una cierta forma de entender la contemporaneidad propia de la cultura académica izquierdista estadounidense. Se trata de una publicación que se mueve dentro de lo que Jacques Rancière llama el "régimen estético del arte"¹⁴ ("algo que, por ejemplo, le diferencia de *Third Text*") y en la que han jugado un papel clave las reflexiones sobre el videoarte y los análisis sobre el trabajo de creadores norteamericanos como Michael Snow, Hollis Frampton, Sherrie Levine o Bruce Nauman. Es indudable que esta revista ha realizado múltiples aportaciones al debate artístico contemporáneo, pero según Adrian Rifkin también habría que reconocer que en su exploración de los límites de la relación entre arte y política ha caído a menudo en un cierto ensimismamiento teórico, tan farragoso como estéril. Incluso se podría decir que en los últimos años ha llegado a parecer una especie de "parodia de sí misma", volviendo una y otra vez sobre los mismos temas y paradigmas, como si el tiempo se hubiera detenido a finales de los años setenta y la revista deambulara por la actualidad como un zombi desorientado.

1.- Creada en 1999, la Fundación Sociedad, Tecnología y Arte (Start) es una entidad que promueve la creación de espacios públicos autogestionados y autosustentados y la formación de redes que articulen la actividad artística y social. Ramona es uno de sus proyectos más emblemáticos. [^]

2.- En este sentido, Daus señaló que en ramona queda reflejada la doble dimensión que tiene el término alemán que se utiliza para referirse a las revistas, Zeitschrift, una palabra compuesta por dos sustantivos: "zeit" (que significa tiempo) y "schrift" (que significa escritura). [^]

3.- En 2001, Ana Longoni -que fue la editora/representante de ramona con la que Cordula Daus estuvo en contacto durante su investigación para el proyecto Documenta 12 Magazines- y Mariano Mestman publicaron Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino, uno de los primeros libros que se reseñó en la revista. [^]

4.- La única concesión a las "nuevas tecnologías" que hizo Valdez que, en palabras de María Berríos, fue una publicación "militantemente anacrónica". [^]

5.- En este sentido, Berríos recordó que la fotocopia jugó siempre un papel fundamental en la circulación y distribución de esta revista. [^]

6.- La elección de la palabra "journal" en vez de la de "magazine" no era caprichosa. Con ella subrayaban la inclinación académica de la revista y eso les liberaba de presiones comerciales, tanto en términos de contenido como de

profesionalidad (por ejemplo, les permitía tener una periodicidad más irregular). [^]

7.- "Proceso que en realidad empezó hace ya tres décadas", subrayó Lafuente, "pero que en los últimos 15 años se ha exacerbado". [^]

8.- Artículo que luego se re-publicaría en la revista Studio International. [^]

9.- Noción que apareció por primera vez en la revista L'étudiant noir (fundada en 1934 por Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas y otros estudiantes africanos y antillanos que vivían en París) y con la que se pretendía reivindicar la identidad negra y su cultura. [^]

10.- Para conmemorar este aniversario se organizó un simposio en el Teatro Hebbel am Ufer de Berlín que tuvo como título Where do you stand, colleague? y en el que participaron, entre otros, Luc Boltanski, Benjamin H. D. Buchloh, Andrea Fraser, T.J. Clark o Franco Berardi 'Bifo'. [^]

11.- Líneas que, en lo esencial, siguen estando vigentes hoy en día. [^]

12.- Adrian Rifkin también destacó el primer número de October, donde además del citado editorial se publicó el artículo de Rosalind Krauss "Video: The Aesthetics of Narcissism" que desempeñó un papel crucial en la construcción de la identidad discursiva de la revista. [^]

13.- Ese año se decidió añadir a su subtítulo el término "feminista", quedando "a journal of socialist and feminist historians" que permanecería hasta 1995, cuando se decidió quitar el subtítulo y dejar solo el nombre. En la web Making History, desarrollada por el Institute of Historical Research, Barbara Taylor explica detalladamente las razones que los editores de History Workshop dieron en cada momento para incluir, cambiar y eliminar este subtítulo. [^]

14.- En su libro Sobre políticas estéticas, Racière explica que en este régimen se defiende que "el arte tiene que ver con la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma". Así, "la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política se instaura de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, entre un arte por el arte y un arte al servicio de la política, entre un arte del museo y un arte de la calle". Porque en este régimen, subraya Racière, la autonomía estética no se concibe como "la autonomía del 'hacer' artístico que la modernidad ha oficiado, sino como la autonomía de una forma de experiencia sensible", y en él, por tanto, no habría "ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización". [^]

